

RITA DE CÁSSIA SOUZA CRUZ

**Do lado de fora: a importância do outro no processo
criativo**

Brasília

2012

RITA DE CÁSSIA SOUZA CRUZ

**Do lado de fora: a importância do outro no processo
criativo**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília. Orientador(a): Prof^a Dr^a Luciana Hartmann

Brasília

2012

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Dona Paula e Seu Erdy, meus queridos pais, que mesmo longe me aconselharam e foram os grandes responsáveis pelo cumprimento dessa etapa - à eles todo meu amor e gratidão. Meu maninho Paulo, por me inspirar todos os dias, mesmo nos mais difíceis. À Tia Patrícia pelo constante apoio e incentivo.

À família de Sobradinho - Bené, Márcia, Ray, Renan, Fábio, Viviane, Seu João, Jamira, que me acolheram e me adotaram no início dessa trajetória.

À Tia Lilia, Sérgio Helal e Josué Costa, meus primeiros mestres, àqueles que me fizeram sonhar os maiores sonhos.

À Luciana Hartmann, pela paciente e dedicada orientação.

Aos mestres Nitza Tenenblat, Marcus Mota, Alice Stefânia, Fernando Villar, Luciana Hartmann, Simone Reis, Rita Castro, Felícia Johansson pelas maiores dúvidas.

Aos meus colegas de diplomação Albert Carneiro, Diego Borges, Karinne Ribeiro, Marcos Davi, Natasha Padilha, Ramayana Régis e Rodrigo Issa por compartilhar esse caminho.

À Ana Paula Monteiro, pelas extensas madrugadas de estudo.

Ao Pote - Albert Carneiro, Ana Paula Monteiro, Cleide Mendes e Isumy Kudo pelos puxões de orelha.

Aos meus queridos amigos, minha segunda família que tornaram a vida no planalto central plena e calorosa - Ana Ganassoli, Túlio Avelar, Denise Brito, Marcos Sfredo, Giselle Ando, Nitiel Fernandes, Cleide Mendes, Luana Lima, Isumy Kudo, Izabela Parise, Ana Paula Monteiro, Pâmela Alves, Nailton Pontes, Albert Carneiro, Carlos César Barbosa, Bárbara Firmiano, Camila Paula Soares, Ramayana Régis. À todos meu muitíssimo obrigado!

À saudosa vó Jesus (in memoriam)

pela doçura e gentileza.

Ao Tio Adriano

(in memoriam) pelo carinho e amor dedicados a mim.

RESUMO

Neste trabalho de conclusão de curso pretendo refletir sobre o processo criativo do espetáculo *Não Alimente os Bichos*, realizado na disciplina *Diplomação em Artes Cênicas I*. Pensando nas relações com estabelecidas com o outro - atores e personagens - dentro da criação coletiva e da dramaturgia, discutirei as seguintes questões ao longo do texto: uma breve discussão conceitual sobre processo coletivo e colaborativo, e a criação coletiva do espetáculo como processo pedagógico, passando pelos conceitos discutidos coletivamente para construção dos personagens do circo bem como o percurso de criação da personagem Tita. Buscando entender as relações da personagem Tita com os membros do circo construídas na dramaturgia, utilizo o modelo de construção dramatúrgica de Etienne Souriau para pensar as funções dramatúrgicas e propor duas situações dramáticas possíveis no texto do espetáculo *Não Alimente os Bichos*.

Palavras-chave: Processo coletivo, funções dramatúrgicas, o “outro”.

SUMÁRIO

Introdução	1
1) O PROCESSO CRIATIVO	4
1.1) Coletivo e Colaborativo	4
1.2) Processo Criativo e Pedagógico	6
2) PROCESSO PESSOAL	12
2.1) Não Alimente os Bichos	12
3) TITA E OS OUTROS	20
3.1) Transformações da personagem	20
3.2) Funções dramatúrgicas e situações dramáticas	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31
APÊNDICES	33

INTRODUÇÃO

A busca pelo estudo e entendimento do estranho nos leva de volta a nós mesmos. O que nos provoca medo não está relacionado simplesmente ao medo fundamental da morte, das grandes tragédias ou de perdas materiais, mas de confrontar-se com o estranho que nunca vimos e nada sabemos. Na qualidade de seres sociais, localizamos o bom, correto e o normal em nós mesmos; projetamos nossas experiências individuais sobre o outro, impomos nosso olhar e nossas percepções pessoais e as tomamos como referência.

Assim, deslocar-se de si e debruçar-se sobre outras percepções que não àquelas que conhecemos e acreditamos leva-nos, como indivíduos e criadores, a refletir sobre os contextos, pontos de vista, as subjetividades e sobre o processo criativo que, também na função de processo pedagógico, deseja abarcar e congrega essas diferentes individualidades.

Neste trabalho pretendo concentrar-me sobre a criação coletiva, as funções dramáticas e as imagens do outro, relacionando-o ao processo criativo do espetáculo *Não Alimente os Bichos*, que será estudado pela perspectiva da personagem Tita, interpretada por mim. Este tema parte da vontade de aprofundar e relacionar os conteúdos que perpassaram meu curso de Bacharelado em Interpretação Teatral de forma significativa, que estiveram presentes em minha trajetória por meio de pesquisas de iniciação científica e pelas experiências nos diversos processos de criação. Digo, dessa maneira, que esse recorte escolhido – a visão da Tita sobre o circo – é um ponto de vista pessoal, uma interpretação possível sobre o processo, o espetáculo, as relações estabelecidas e o próprio curso.

No primeiro capítulo discorrerei sobre os conceitos de processo coletivo e colaborativo segundo os autores Luís Alberto de Abreu, Stela Fischer e Sílvia Fernandes e relatos sobre processos colaborativos. Falarei ainda sobre a escolha do grupo pelo processo autoral de construção coletiva e como essa escolha agiu fundamentalmente na compreensão do processo de criação e do estudo teórico-prático inerente a ele.

O segundo capítulo consiste em um relato sobre o percurso de construção da personagem Tita ao longo de todo o processo, desde o pré-projeto de pesquisa até sua forma final no espetáculo de diplomação, a maneira como suas bases foram alteradas desde a figura circense de domadora à figura de psicóloga/psiquiatra; as principais

referências que nortearam a construção; as mudanças constantes da personagem em função da mudança no enredo; seu peso e função dramaturgica fundamental na costura da dramaturgia. Para isso retornarei à bibliografia do pré-projeto de pesquisa com os textos *História do Medo no Ocidente*, de Jean Delumeau (2009) e *O Grotesco*, de Wolfgang Kayser (2003), que serviram de base para construção de conceitos comuns entre o grupo, que repercutiram no levantamento das cenas.

Para entender melhor as decisões tomadas no processo em relação ao texto e à cena tratarei, no terceiro capítulo, das funções dramaturgicas, seguindo o modelo de Etienne Souriau, e como a personagem Tita interfere no mundo do circo ficcional criado pelo grupo e que consequências essa intromissão acarreta em cada personagem; exporei a voz da personagem através dos relatórios da pesquisadora que estabelecem o elo direto dela com o publico; e justificarei como esses relatórios, juntamente com as ações, explicam o pensamento colonizador da Tita em relação ao circo em cada situação dramática.



Figura1: Foto da estreia do espetáculo *Não Alimente os Bichos* - 08/12/2011.

“Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina ninguém. (...) Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar.”

Viola Spolin

1) O processo criativo

1.1) Coletivo e Colaborativo

Para contar-lhes das voltas que este caminho dá é preciso primeiro circunscrever as suas margens e delimitar os contornos. Este primeiro subcapítulo será destinado a situar tanto para mim quanto para o leitor os métodos de criação da montagem do espetáculo "Não Alimente os Bichos", elaborado e montado entre março e dezembro de 2011 como resultado do projeto de diplomação do curso de Artes Cênicas – bacharelado – da Universidade de Brasília. Aqui percorrerei brevemente os conceitos de processo coletivo e colaborativo que inspiraram o trabalho dos alunos dessa turma.

Sem muitas conceituações e discussões do grupo sobre as variações desses dois métodos de criação, antes de tudo desejávamos um processo de composição cênica *coletiva, inventiva e autoral, que possibilitasse* o aproveitamento das diversas capacidades dos atores formandos obtidas ao longo do curso e de suas experiências anteriores.

Pessoalmente destaco a centralidade dessa discussão e retorno às bases teóricas para avaliar os resultados e as infinitas possibilidades em que um processo criativo pode caminhar. Iniciar deste ponto nesse trabalho de conclusão de curso é localizar nossas inspirações, medos, erros, tentativas bem como teorizar e refletir de modo que cada vez mais procuremos a autonomia e proposição como mola das nossas produções. No entanto, durante todo esse percurso reconheço que não nos detemos em conhecer metodologicamente as implicações que a opção por um ou outro acarretaria. Diferenciá-las poderia nos levar a uma escolha mais proposital e menos intuitiva.

O processo coletivo, justamente por delimitar-se em um contexto, revela uma época em que se refletia a necessidade de agrupar-se e coletivizar-se como uma tentativa de sobrevivência e resistência artística às intempéries e investidas militares e à efusiva censura. Uma característica marcante do trabalho coletivo era

[...] garantir a expressão de todos, a possibilidade de se reunir para falar de si e ouvir o outro, o desejo de levar aos amigos os próprios retalhos de história e de experimentar com eles outras possibilidades de cena e de vida, sem a obrigação de pesquisar linguagem ou de seguir cartilha ideológica (FERNANDES, 2008: 1)

Em suma, produzir coletivamente era gerar um espaço de intenso diálogo onde todos podem e devem opinar em tudo. O que de certa maneira confere a este processo uma característica amadorística pela preferência ao modo constantemente aberto e

experimental, dando atenção mais ao percurso e menos ao resultado estético aprimorado, lançando-se à interferência participativa do público. "A impressão de ensaio, de algo inacabado, que mudava a cada noite, às vezes transformava os grupos em propositores de situações, ideias e estímulos para espectadores que, nos casos mais radicais, eram tratados como parceiros de criação" (FERNANDES, 2008: 2).

Outro aspecto característico do processo coletivo é o ator que aglomera em torno de si uma série de funções que não dizem respeito somente à atuação, passando por todas as linguagens do complexo cênico. Em alguma medida todos nós atores de *Não Alimente os Bichos* estudamos e sugerimos problemas e soluções na luz, no cenário, no figurino, na dramaturgia - uma oportunidade de colocarmos a serviço do espetáculo as habilidades que possuíamos - tecido, perna-de-pau, balé, mímica, mágica, habilidade musical, habilidade na concepção da encenação. Nesse momento todo ator é um pouco produtor, um pouco cenógrafo, um pouco diretor, função esta que está nas mãos de cada um e de todos compartilhadamente. Nesse aspecto, o coletivo se junta como um *grupo*, um corpo social politizado que permuta um ideal artístico e ideológico do fazer teatral. Nessa configuração do processo coletivo não identifico nossa turma da disciplina de Diplomação como grupo, já que não dispúnhamos de afinidades tão próximas ideológica e artisticamente. Nos juntamos em torno do cumprimento de um dever - a montagem do espetáculo de diplomação - e trabalhamos até hoje como uma turma oriunda de uma disciplina.

Já o processo colaborativo funciona com os mesmos princípios de participação e *horizontalidade* - uma horizontalidade relativa, já que as vozes de cada artista envolvido deveriam ter o mesmo peso, no entanto, na prática, isso não se efetua - incluindo a especialização e divisão clara das funções. Dar nome aos responsáveis por cada linguagem da encenação organiza a estrutura criativa e otimiza o processo de criação. Existe ainda a preocupação com a pesquisa de linguagem e com a formação dos criadores envolvidos.

É um processo de formação do artista. Mais do que um processo de construção, tão somente, de uma peça de teatro, isso seria ridículo, isso é funcionalista. Estou criando um produto? Não. Eu estou em processo de formação. Eu como dramaturgo, o ator como ator, o diretor como diretor, percebe? Tem que ser um processo de formação. Não é um processo de construção de um espetáculo, não é um produto (ABREU apud ARY, 2010: 2).

Este processo firma-se num rigor teórico, metodológico e prático que converge as experimentações e propostas em um sistema criativo organizado e sistematizado. Sobre a diferença entre processo coletivo e colaborativo Stela Fischer comenta:

O diferencial encontra-se no resultado final que, enquanto na criação coletiva é usual considerar todas as opiniões e sintetizá-las de acordo com o ideal do grupo, no processo colaborativo, o responsável pelo seu campo estabelecido de acordo com a divisão das funções é quem irá determinar o ajuste que melhor responde à ação cênica (FISCHER, 2010: 80).

No processo de *Não Alimente os Bichos*, apesar de optarmos por montar um espetáculo com dramaturgia via processo colaborativo, acabamos misturando indistintamente características de ambos os métodos - coletivo e colaborativo. O ponto de contato entre o processo vivido por nós, alunos do projeto de diplomação, e estes processos é justamente a criação compartilhada, não efetivamente e fielmente horizontal, mas coletiva, propositora, autoral e atoral; e em alguma medida as funções foram delegadas, não tendo contudo a função centralizadora do diretor(a). Por isso, acredito que nosso projeto de diplomação permeou muito mais proximamente o processo coletivo, tendo a orientação guiada da professora Nitza Teneblat e o respaldo teórico conquistado na disciplina anterior (pré-projeto de diplomação). Dessa maneira a partir daqui denominarei este processo como criação coletiva, considerando as ressalvas acima.

1.2) Processo Criativo e Pedagógico

Tendo como método escolhido a criação coletiva, onde antes subentendíamos colaborativo, partimos à investigação conjunta dos temas que seriam abordados como eixos conceituais do espetáculo. Neste subcapítulo me concentrarei em analisar os meandros dessa escolha tanto no que se refere à ideia do grupo em relação ao processo colaborativo quanto a esse método ter se mostrado tão eficaz ao processo pedagógico.

O currículo do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UnB prevê o processo de construção do espetáculo de diplomação articulado em duas fases: a primeira disciplina é metodologia de pesquisa em artes cênicas (costumeiramente chamado de pré-projeto) e a segunda a diplomação em interpretação teatral 1. Na primeira fase, ministrada pelo Prof^o Dr^o Marcus Mota, foi desenvolvida uma pesquisa teórica coletiva levantando conceitos e temas de interesse comum ao grupo, dela gerando algumas experimentações práticas. Nessa etapa compartilhamos a leitura de bibliografias que nos levaram aqueles que seriam os temas chave do trabalho: sonho, irrealidade, ilusão, alucinação, grotesco, medo e loucura. A partir deles fomos às

histórias pessoais de nossos medos, criando pequenas cenas que pudessem servir de guia e inspiração à construção da dramaturgia. Foram as primeiras provocações que nos levaram a um lugar onde pudéssemos criar o texto. Depois de algumas cenas levantadas, chegamos ao circo como palco desses conceitos; criamos a dramaturgia pautada no imaginário de um circo abandonado instalado em um velho galpão esquecido como cenário. As personagens foram criadas a partir das temáticas de abandono, exclusão, inanição, ostracismo. Das experimentações práticas e dos temas escolhidos saímos do pré-projeto com dossiês dos personagens que continham características físicas e psicológicas, as habilidades e os pontos fracos, a idade, a origem, referências imagéticas (como a exemplo das imagens abaixo, que viraram referência para todos os atores); assim como uma macroestrutura criada em grupo com um roteiro simplificado das cenas que iriam ser escritas posteriormente.



Fig. 2: Referência Imagética – Paul Gauguin



Fig.3: Referência Imagética - Joel Peter Witkin

Já a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral 1 é voltada à fase prática do processo, à montagem do espetáculo. No entanto, como os contornos da dramaturgia ainda estavam borrados e confusos foi necessário ainda voltar às leituras para entendermos como as cenas poderiam ser escritas e articuladas a um discurso e conceito. Para isso foram elaborados seminários individuais, nos quais nos provocávamos a pensar sobre quais eram de fato os grandes temas que escolhemos; discutiu-se sobre o circo tradicional e familiar, circo *freak* e grotesco, maldições, alteridade, alucinação e medo de enlouquecer. Inspiradas nesses seminários as cenas começaram a ser escritas de acordo com as indicações de cada momento (os momentos eram blocos de sentido que direcionavam o conteúdo das cenas. Ex: Momento 1 – shows e números de abertura, apresentação do circo). A atriz Karinne Ribeiro tinha sob

sua responsabilidade a organização do conteúdo dos momentos e a ordem das cenas, encaixando as cenas que criávamos.

Dessa maneira, desde o início entendemos que esse processo seria construído coletivamente, tendo como princípio a construção de um texto *autoral*, escrito por todos e que contemplasse as vontades e habilidades do grupo. À ocasião da apresentação do projeto teórico de pesquisa para as turmas de Encenação I e II, para pleitear que elaborassem conjuntamente conosco o cenário e o figurino do espetáculo, elegemos alguns objetivos que almejávamos na construção do espetáculo e nessa parceria:

Apresentar um espetáculo de qualidade, com dramaturgia original e inventiva, gerada através de um *processo colaborativo de pesquisa e experimentação*. Abordar os temas criação da realidade, ordem social e agressão, sem atribuir moralismos ou afirmar pontos de vista, mas sugerir que o espectador faça relações com problemáticas atuais, tais como: preconceito, banalização da violência, *bullying*, desaparecimento da alteridade, egoísmo, desrespeito (texto presente no slide de apresentação do espetáculo para as turmas de encenação presente nos anexos).

Assim, o grupo assumiu a escrita coletiva da dramaturgia, levantamento das cenas e a concepção e execução do cenário e figurino ficaram ao encargo das turmas de encenação I e II. A orientação ficou por conta da Prof^a Dr^a Nitza Tenenblat que orientava e direcionava a metodologia e a criação proposta pelo grupo.

Ao todo cerca de trinta pessoas fizeram parte da equipe de criação do espetáculo *Não Alimente os Bichos* na fase da Diplomação 1. Além de dar conta do volume de criação e materialização das cenas também deveríamos estabelecer a comunicação e diálogo presentes e ativos para que músicos, figurinistas, cenógrafos, iluminadores estivessem pensando conjuntamente conosco.

É fundamental ressaltar a importância da articulação entre o processo da diplomação e das turmas de encenação, que no nosso caso criaram e materializaram o que nas nossas mentes ainda eram somente ideias e anseios. É essencial destacar também a importância para essas turmas e para nós de aliar os processos e concatenar os conteúdos debatidos em sala de aula e poder construí-los posteriormente, refletindo, pensando e aliando a teoria e a prática em um mesmo semestre, permitindo-nos experimentar o trabalho profissional de um processo criativo e a montagem de um espetáculo, de forma que o diálogo e a criação coletiva desse espaço para que cada aluno respondesse pela parte que lhe cabia e entendesse as metodologias e sistemáticas aliadas.

No entanto, os conflitos são inevitáveis. Espera-se que em uma criação coletiva todos estejam conscientes e afinados com o que se pretende produzir, com as discussões e pensamentos que permeiam o processo. Porém, nesse contexto em que atores estudantes se reúnem de forma aleatória, tendo tido formações distintas e passado por experiências diversas é ao mesmo tempo um ganho e uma barreira trabalhar com as multiplicidades de raciocínio, produção, reflexão, entendimento de cada um, aprendendo a lidar com os ritmos, ordenações e demandas particulares. As individualidades operam de maneiras completamente diferenciadas e mesmo escolha de uma metodologia de criação, gera incongruências e rupturas que refletem por vezes a imaturidade artística e a dificuldade de dialogar pacificamente de maneira que as relações interpessoais não interfiram e minem o trabalho. Para isso é necessário aprender a expor e apontar as falhas do outro não como uma opinião pautada no gosto ou preferência e sim como uma sugestão argumentada tecnicamente. Esse foi um dos pontos que geraram os maiores conflitos nesse processo.

O processo coletivo, nesse sentido, provocou-me um deslocamento do lugar de recepção de técnicas e métodos vivenciados nas disciplinas do curso para estar numa posição de atividade, proposição e interferência. Esta é uma das vantagens da criação coletiva: proporcionar o constante aprendizado, a reflexão e o autoconhecimento; proporciona ao ator deslocar-se do campo restrito da interpretação (apesar do curso de bacharelado em artes cênicas da Universidade de Brasília oferecer somente a habilitação em *interpretação teatral*) e transitar pelas outras áreas, permitindo conhecer e apoderar-se da parte técnica da afinação e orquestração de materiais e objetos em cena conferindo-lhe um conhecimento mais abrangente e minucioso sobre o conjunto da obra. Além de permear as diversas áreas do complexo cênico o ator passa de intérprete e executor de um papel para propositor e compositor, pensando e vivenciando a linguagem cênica como um conjunto.

Penso que teatro é linguagem. Penso a linguagem como um meio de compreensão das práticas teatrais. Penso a educação como linguagem. Penso que pela linguagem reflito a educação. Penso então, que teatro, linguagem e educação caminham juntos. Assim, uma prática teatral é uma prática pedagógica. Assim também, uma prática teatro-pedagógica é uma prática de linguagem, em que sujeitos interagem, em que pessoas estão em jogo, jogam, se cruzam, se entendem, se relacionam (GONÇALVES, 2010: 2).

O teatro como prática intrinsecamente coletiva permeia não somente a construção de relações mais humanas, tocantes, afetuosas, mas opera avidamente para provocação, afetação mútua, incentivo à criação e à experiência compartilhada de um

processo vivo, ativo, caótico, perturbador, catártico. Nesse ponto, como comenta Armindo Bião: "Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite se conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa" (BIÃO, 2009:129). O processo de criação é o meio pelo qual trocamos com o outro na elaboração da obra, na contracena, na interessoalidade; lugar onde solidificamos nossas escolhas, articulamos opiniões e chegamos a conclusões por meio do consenso, do acordo e do consentimento.

Não somente aliar prática e teoria, relacionar conteúdos, encontrar consonâncias, aponto também a criação coletiva como um meio de compreensão das estruturas cambiantes, da infinidade de possibilidades de arranjos metodológicos e sistemáticos da criação, de apreensão de valores e preceitos éticos, morais e estéticos, vantagens que dialogam proximamente ao campo pedagógico. Nas palavras de Luís Alberto de Abreu o processo colaborativo (método no qual nos inspiramos e almejamos para a criação coletiva)

[...] tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um (ABREU apud ARY, 2010: 4).

Se inserir e participar de um coletivo significa estar consciente que a obra só se efetiva quando cada indivíduo agrega ao todo a parcela que lhe coube, quando suas habilidades e competências mobilizam o processo criativo. Nesse aspecto é necessário ainda encontrar um posicionamento individual perante o grupo, estar consciente e disponível às funções e responsabilidades burocráticas, aos acordos e promessas, às expectativas que criamos.



Fig. 4: Foto tirada para o quadro de Tita presente no cenário do espetáculo.

“(…) não devemos estar observando o produto da imaginação
de um louco, por trás da qual nós, com a superioridade das mentes
racionais, estamos aptos a detectar a sensata realidade.”

Sigmund Freud

2) PROCESSO PESSOAL

A história de Tita é toda permeada por desejos, receios, impulsos, vontades, grandes inquietações e dúvidas mal resolvidas. É a personagem que esteve com seu princípio fundamentador exposto desde o início, no entanto sua forma se modificou constantemente, não tendo definições categóricas mesmo depois da estreia do espetáculo. Este capítulo é direcionado a situar as bases teóricas de sua construção, delinear seus contornos, evidenciar as escolhas e recortes feitos desde o pré-projeto de pesquisa até sua forma final no espetáculo.

2.1) Não Alimente os Bichos

Para chegar à Tita é necessário primeiro localizar o contexto da criação coletiva. Partirmos de objetos que variavam entre a desmistificação dos contos de fadas, o jogo de ilusão entre ficção e realidade usando grandes temas como o fim do mundo, o apocalipse, a alucinação e a distorção. Procuramos um solo comum em que concordávamos em trabalhar com temas que extrapolassem os limites da imaginação, que pudesse incluir o mundo onírico como descentrador da palavra falada para pensar a dramaturgia em função da materialidade da cena. Para isso elegemos a linguagem circense como precedente por imaginarmos que ela estaria mais próxima à construção desse mundo de sonho, irrealidade, risco e devaneio.

Os personagens deveriam transitar entre as figuras tradicionais do circo, utilizando as habilidades do grupo – corda, tecido, malabares, perna de pau – com a estética *freak*, de horror inspirada nos circos de aberrações do início do século XX como a exemplo do filme *Freaks* (1939)¹. A inclusão do grotesco como mais um elemento de composição estimulou a criação de tipos que variavam do dono do circo ao palhaço malabarista, ressaltando em cada personagem deformações que os destacavam uns dos outros.

¹ Ofereço uma breve síntese do filme: em um circo de aberrações a bela trapezista Cleopatra seduz e casa-se com o anão Hans, mantendo ao mesmo tempo um romance às escondidas com o forte Hércules. Na recepção do casamento de Cleopatra e Hans as figuras estranhas do circo aceitam a bela jovem na família, cantando: "We accept you, one of us". Cleopatra, embriagada, mostra a sua repugnância e expulsa-os da cerimônia. Hans percebe seu erro quando ela e Hércules se beijam na sua frente.

As primeiras experimentações se deram a partir dos medos pessoais de cada ator, dos medos universais e do medo produzido em gradação – pressentimento, receio, medo, pavor, terror, horror e por último a fobia. Chegar ao extremo do medo implicava entender as consequências de tratar de tal assunto, entender suas consequências sociais, o reflexo na cena, os artifícios de poder e domínio derivados dele e principalmente sua ambivalência e pluralidade conectando-se com diversas outras ramificações temáticas decorrentes dele como os traumas, tabus, maldições, azar, sorte, simpatias, superstições e desgraças, ou seja, o aspecto mítico e místico que gira em torno do medo e que de certa maneira irão reverberar no formato final e na construção das cenas.

Foram criados a partir daí dossiês com o perfil de cada personagem, sobre características que contemplavam as vontades e habilidades de cada ator misturados a esses grandes temas. Elegi nessa ocasião a função clássica de domadora do circo tradicional, nesse caso a domadora de animais imaginários que também domava o público em uma perna de pau (habilidade que começava a desenvolver naquele momento e que eu tinha afinidade). Até então a criação seguia o mesmo rumo da criação dessas figuras que agregava um elemento de comicidade relacionado ao universo circense, uma habilidade e um elemento de estranhamento pautado na deformação corporal e que gerasse a profundidade, as contradições e oposições que tanto buscávamos. Essa construção incluía a personagem como uma apropriação constante dos demais, tendo como princípio a identidade multifacetada como uma metamorfose da identidade do *outro*.

Até aqui caminhamos num chão comum que fundamentou e ajustou nossas escolhas a um mesmo universo e aos mesmos parâmetros conceituais. Após o pré-projeto de pesquisa partimos à construção mais aprofundada das figuras e suas respectivas funções. Para isso inicialmente foi criada uma sequência de grandes eventos que deveriam ocorrer nesse circo, uma espécie de macroestrutura que apresentava um roteiro da história - uma dança coletiva de celebração de abertura, números e atrações seguidos de uma cena de bastidor e, logo depois, o que seria o grande conflito do espetáculo, a chegada de uma “forasteira”.

É nesse momento que a minha vontade e as características que havia levantado para minha personagem se encontram com a macroestrutura. Em razão da saída de uma das atrizes da fase do pré-projeto para diplomação, assumi a partir desse ponto o papel da forasteira, a estranha que entra no circo e perturba a ordem e, ao final, sob a figura de uma bela virgem é transformada e tem sua língua cortada para juntar-se ao circo das

aberrações. A partir desse momento é estabelecida a presença fundamental desse elemento externo que irá gerar o conflito e a perturbação.

Dada esta situação os personagens começam a se delinear, estabelecendo laços e ligações, estruturas hierárquicas de acordo com o tempo em que cada um esteve naquele circo. Parte-se do preceito de que todos foram um dia forasteiros, estranhos àquele ambiente familiar e que aos poucos foram se ajustando às regras e harmonizando-se ao todo. No entanto, no caso dela, este percurso de estranho inquietante ao familiar não ocorre. Ela aparece para abalar o *status quo*.

Nesse sentido, a ação dramática, ainda na concepção de Aristóteles é, em seu fundamento, operar a transformação, a mudança desse *status quo*. Seja em razão da transformação do estado vigente como uma mudança interna da personagem, a ação concorre para uma reviravolta da situação (da plenitude à destruição, da felicidade à derrocada, do estado de conforto ao caos).

Para que pudéssemos escrever um texto consonante e coeso em que as ações propostas rumassem em uma mesma orientação, precisaríamos partir dos mesmos elementos conceituais. Como já dito, elaboramos o universo onírico do circo pautado em dois pilares fundamentais: o grotesco e o medo. Para isso utilizamos duas bibliografias que foram referência para a construção da noção compartilhada: *O Grotesco*, de Wolfgang Kayser (1986) e *A História do Medo no Ocidente*, de Jean Delumeau (1990).

De *O Grotesco* extraíamos a visão desnaturalizada e não cristalizada da realidade, da atração ao desconhecido. Fomos do circo tradicional ao incomum e sobrenatural para construir cada figura alegórica – cada personagem tem um passado pregresso que o levou até ali, e cada figura vive uma obsessão relacionada a esse passado²; dessa forma, a distorção, deformação, o estranho, o estapafúrdio, fantástico e curiosamente engraçado foram preciosos para as construções. Foram experimentadas nas personagens qualidades animais que pudessem ressaltar personalidades – o dócil e servil Silas (Marcos Davi), o líder e sábio Benvindo (Diego Borges), o cozinheiro rude e invejoso Jack (Albert Carneiro), a perspicaz e saudosa Matriarca (Natasha Padilha), o ingênuo e pueril Piro (Rodrigo Issa), a intuitiva e precavida Alba (Ramayana Régis), a animalesca e feroz Monga (Karinne Ribeiro) e finalmente a

² Um exemplo é a história de Piro que acidentalmente, brincando com fogo, mata a tia-avó. Por isso, no circo é o especialista em pirofagia.

curiosa e insistente Tita (Rita Cruz) – tipos que antes da chegada da forasteira se apresentavam todas as noites para uma plateia imaginária.

É importante ressaltar que cada personagem cumpria uma função que tornava o circo possível – um líder, um faxineiro, uma matriarca, um animal adestrado, um cozinheiro, um bobo e uma vidente. Inserir Tita nesse contexto desorganiza a ordem perfeita, gera o conflito necessário ao desencadeamento de ações.

Nesse sentido, o livro *História do Medo no Ocidente* levanta questões que ressaltam o papel do estrangeiro e o medo que ele naturalmente causa, nos obrigando a desautomatizar nossas ideias sobre os padrões legitimados de aparência, comportamento, hábitos, costumes e cultura. Relata-se nesse livro casos de encontro entre os europeus e outros povos, que deixam clara a hostilidade e a sensação de iminência do perigo na ocasião desses embates, pois se desconfia da imprevisibilidade da reação do estrangeiro e suspeita-se da sua integridade e confiabilidade. Por essa razão a presença da Tita é tão indispensável, ela desloca a percepção naturalizada do outro, rompe a imagem estereotipada e amplia a visão unificada e unilateral de um mesmo contexto – o mundo mágico e imaginário de Sir Benvindo. E em relação ao processo criativo, é esse encontro com o outro que nos possibilitou elaborar um texto e espetáculo tão múltiplos de significados, conciliando escolhas e desejos, reconhecendo o outro como um sujeito de igual poder de escolha e decisão.

A alteridade encontra, no deslizamento para a estética, novas configurações. A produção artística e a estética incluem-se num movimento de interpretação da vida e reinventam o conceito de alteridade, na medida em que a experiência estética enfatiza uma multiplicidade de dimensões do estranho, que nos retira da conformidade com o familiar, abrindo espaço para uma alteridade antes desconhecida (HERMANN, 2006: 32).

Ao mesmo tempo em que a alteridade está presente dentro do campo estético como mecanismo de reconhecimento das subjetividades, pretendíamos estender esse olhar para o outro também na dramaturgia.

Para entender mais da forasteira, comecei a me perguntar por que motivo ela seria tão fundamental para a história, qual a razão dela querer permanecer, quais seus interesses, por que os seduz e os manipula, incitando-os a fugir e desfrutar do exterior. A primeira tentativa de responder a essas questões foi eleger a forasteira como a irmã de Sir Benvindo, este um velho senhor, sábio e esquizofrênico que aglomera à sua volta figuras que se juntaram a ele para viver um universo de sonho e o paraíso, onde pudessem ser o que quisessem. No circo toda deformação é bem-vinda (por isso a alusão ao nome Benvindo, justamente o mentor e dono do circo), existindo a ilusão do

acolhimento ao excluído. Sir Benvindo, grande idealista, “utopista e aventureiro”, havia perdido sua família em um incêndio. Ao ver Tita, identifica-a como irmã dando-lhe um tratamento diferenciado até o momento em que ela mesma revela o engano. Por esse motivo sempre se tolerou sua presença.

Sua irmã há muito tempo desaparecida supostamente volta atrás do irmão; a convivência entre ela e o coletivo torna-se atípica, pois lança perguntas que ninguém nunca ousou fazer³. Sua imagem física era a de uma velha mendiga que aparentemente em busca de comida e abrigo traz a sensação de *liberdade e individualidade* para cada membro, quebrando o rumor ilusório da maldição. Sua intenção era fazer com que Benvindo recuperasse a sanidade mostrando-o o mundo imaginário, fictício e impossível que havia criado. No fundo era trazer o mundo real de volta a cada um daqueles que acreditaram na possibilidade de viver suas esquisitices e seus sonhos inalcançáveis.

Nesse contexto, a loucura e a imaginação selvagem é a opção de vida e a necessidade de todos. Formam-se como coletivo preservando a estrutura instaurada e qualquer um que opere fora dela e se disponha a entrar terá de ser integrado, aceito num ritual que ateste sua verdadeira vontade de ficar; é um reafirmar exaustivo da ilusão.

Se agora o objetivo não era tanto provocar medo no público, mas ter como um subtexto, a noção de que o medo só existe por que existe o *outro* (DELUMEAU, 1990). Desejávamos, a partir disso, consolidar a figura da forasteira Tita, dando-lhe uma função que cumprisse e explicitasse mais profundamente a contraposição do *estrangeiro* ao coletivo pacífico e harmonioso. Considerando que a noção de normalidade e padronização está pautada em nós mesmos e na comunidade em que estamos inseridos, qualquer coisa que fuja minimamente a esse enquadramento pode ser tido como estranho, esquisito, anormal, exótico causando incômodo, repulsa, raiva (WOODWARD, 2000).

Esse é o cerne conceitual de Tita, o *outro*, a *intrusa* que incomoda, confunde, atrapalha. Pensando-a mais incisiva e provocadora colocamo-la agora como uma pesquisadora psicóloga/psiquiatra⁴ que tenta provar sua teoria sobre os níveis de sanidade e realidade de um doente psíquico; determinamos assim sua polaridade em

³ Você é feliz aqui? Tratam-no bem? Você nunca mais viu o mundo lá fora? Por que o Sir Benvindo não permite que saiam?

⁴ Devo enfatizar que a personagem foi definida em conjunto num dado momento como uma psiquiatra. No entanto, ao longo do tempo, essa personagem estava novamente indefinida variando entre psicóloga e psiquiatra. Por opção minha, este contorno foi-se esvaecendo durante as apresentações da primeira temporada.

relação ao conjunto. Chamá-la de especialista significava tomá-la como a referência em contraponto ao conjunto de anormalidades psicológicas e físicas dos personagens do circo, significaria até torná-la o olhar, a lente pela qual a plateia enxergaria. Tentando fugir aos moralismos e lições, almejávamos privilegiar o mundo de sonho, fantasia, os desejos mais íntimos em detrimento do regime mecanicista vivido por todos nós. Fazer crer que viver a ilusão era muito melhor que estar sob a tortuosa realidade diária que partia de uma ideia que o próprio Benvindo tinha sobre o mundo:

E chegando a hora de dormir, tranquilizantes, calmantes tudo pra amenizar os efeitos dos problemas ingeridos durante o dia. O frenesi dos bares, o som alto saindo das casas, náusea, mal estar, perturbação, cachorro latindo, a vizinha vagabunda gemendo como nunca se viu. Comprimidos ingeridos, fome, mendigos dormindo nas pontes. O mundo já não é como antes (trecho do texto *Não Alimente os Bichos*, pág. 30).

No entanto, ao longo do tempo, Tita distancia-se da postura meramente analítica e racional e aproxima-se ao ideal de vida praticado ali, é quando aos poucos começa a se perguntar até que ponto cada um é dono da realidade em que é obrigado a viver. Enxerga no outro um ideal possível de fantasia, devaneio, desprendimento e acima de tudo humanidade.

Numa última mudança dramática, Tita provoca a saída da Monga do circo, desencadeando os instintos de vingança e fúria alimentados por ela desde o início. Com isso Tita destrói o mundo de sonho, consequentemente quebra com a maldição gerando a mudança de praça e o momento de vigília ressuscitando assim o inferno de todos. Coléricos todos se voltam contra ela no ímpeto de matá-la.

Aqui se abre uma janela para um horizonte infinito, um manancial que toca no âmago da discussão sobre o processo e o produto artístico. Sem prevermos ou imaginarmos, o texto final nos apresenta um conceito que esteve permeando nossas leituras e estudos durante todo o processo, mas que fica claro e explícito somente meses depois. Torna-se um ponto fundamental que transitou e permeou as cenas, que nos colocou (a mim pontualmente) em dúvida sobre o discurso que deixaríamos entrever. A alteridade promove, a meu ver, uma revolta na forma em que nos habituamos a produzir. Para pensar e refletir a aceitação e tolerância a um estrangeiro de um universo distante e fictício era imprescindível olharmos para nós mesmos. Situarmos nossas posições enquanto criadores para que pudéssemos convergir nossas escolhas, concordar, e convencer uns aos outros de maneira menos conflituosa e mais receptiva e aberta a discussões e à *escuta*. E não só isso, principalmente suscitar as nossas vozes enquanto

jovens artistas pré-formados, sobre nossas influências e sobre os conflitos de um processo em permanente transformação e resignificação.

Na reta final desse processo minhas energias se voltaram a criar uma Tita que refletisse justamente uma das nossas maiores dificuldades do mundo “Pós-moderno”. Mesmo depois de superado os preceitos da Modernidade, concordo com Pereira que estagnamos nos seus ideias:

[...] a Modernidade é apresentada como um conjunto de revoluções em vários campos: no campo da cultura, a revolução antropocêntrica, no campo político, a revolução burguesa, a criação dos estados nacionais e a entrada para a era da democracia, no campo da educação a entrada para a era do saber universal por vias da universalização da escola nos países geradores de influência cultural, no campo da comunicação a democratização da mensagem pela imprensa, pela multiplicação do livro e pelo jornal (PEREIRA, 2003: 5).

E mesmo depois de superada a modernidade ainda lidamos com os mesmos impasses, não aprendemos os significados de coexistência pacífica, tolerância e diálogo. Segundo Tita:

Mesmo se tudo der errado não estou preparada para partir. Todos se protegeriam de qualquer adversidade que pudesse os acometer; jamais abandonariam uns aos outros. É a prova mais contundente de que uma comunidade pode viver em perfeita harmonia, partilhando e dividindo todos os ganhos e privações.

A relação de Tita com o circo inspira a conquista desse ideal de convivência pacífica e partilha. E através desse ponto eu me questiono se esse ideal não ficou ultrapassado, se o diálogo e a troca não viraram ideais utópicos.



Figura 5: Encontro de Tita e Silas.

“O espírito de intolerância deve estar apoiado em razões muito más, já que por toda parte busca os menores pretextos”.
Voltaire, em Tratado Sobre a Tolerância.

3) TITA E OS OUTROS

3.1) Transformações da personagem

A construção do espetáculo de diplomação considerado na esfera individual de elaboração do personagem e na esfera coletiva de assimilação do processo criativo dá-se como um processamento de uma série de *experiências compartilhadas*. De forma semelhante, os personagens do circo do Sr. Benvindo vivem conjuntamente em uma comunidade que divide as obrigações e vantagens, gerando um espaço de comunhão e experiência. Como artistas e indivíduos não passamos incólumes por esse processo, sustentamos, mesmo que de forma desordenada, os acordos e objetivos firmados no programa da disciplina.

Nesse sentido, opto por considerar tanto os atores quanto os personagens como *territórios de passagem* (BONDÍA, 2002: 25-26), que abertos, disponíveis e receptivos proporcionam a troca tão fundamental ao nosso ofício. Se num primeiro plano a pesquisadora Tita entra no circo com a vontade - senão missão - de entendê-los e modificá-los, numa segunda instância envolve-se, querendo verdadeiramente ficar. Um psiquiatra no seu cotidiano tem a função de operar a mudança benéfica no paciente, acreditando que ele necessita de auxílio. Mas será que ele, no contato diário com o enfermo, aos poucos também não se modifica?

Outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação ou de transformação. É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. [...] o sujeito da experiência é um território de passagem (BONDÍA, 2002, 25-26 p.).

A transformação de Tita, para além de cumprir somente com uma função dramática ou dramatúrgica, transforma também a mim como atriz desde o momento que entendo que invadir o espaço do outro sem permissão ou aviso prévio com a intenção de transformá-lo em um igual significa desrespeitá-lo; assim como impor uma decisão em um processo criativo sem consulta e sem convencimento.

Uma característica primordial da abordagem de Tita sobre os personagens do circo é vislumbrar neles um *objeto* de estudo precioso. Nesse *objeto* ela encontra uma gama de elementos e comportamentos exóticos moduláveis e modificáveis. Sua intenção e posição converge para uma postura analítica, distanciada e neutra. Assim, os objetivos da personagem no circo se concentram em eximir todos os resquícios de loucura e os distúrbios de comportamento, numa iniciativa "nobre" por parte de Tita. No

entanto, no livro *Nós e os outros*, Todorov observa que "não há ideal comum à humanidade, mas tantos modelos de felicidade quantas são as raças" (TODOROV, 1993: 126). Existe de maneira bem explícita a diferenciação, a separação hierárquica entre *ela* e *os outros*. Pois ela, racional e sensata *deve* convertê-los novamente ao estado de sanidade.

Na dramaturgia do espetáculo *Não Alimente os Bichos*, Tita exprime-se pelos relatórios psiquiátricos - à princípio cinco relatórios, na versão final somente dois encaixados ao longo do texto⁵ - onde ela comunica ao público suas sensações. As primeiras impressões de Tita sobre o circo constata o desequilíbrio dessa comunidade que vive um estado de loucura/esquizofrenia coletiva. O primeiro relatório psiquiátrico de Tita aponta os principais desvios dos integrantes da trupe: *A presente observação pertinente ao primeiro relatório psíquico acerca do estudo de caso determina que todos apresentam alto grau de excitabilidade e ambigualmente retraimento social à exterioridade com modos extremos, bizarros e muito graves. [...] Monga e Silas por alguma razão detêm desvios sérios e permanentes na fala inteligível. Todos apresentam características evidentes de isolamento social, embotamento afetivo, comportamento variavelmente esquivo e desconfiado diante de um estranho, relacionados à agudez do quadro psicótico. As relações interpessoais são bastante oscilantes. No entanto, são organizados, disciplinados e extremamente felizes.*

Para acessá-los Tita utiliza da fantasia vivida pelos personagens para forjar uma ligação dela com o circo, forçosamente fazendo-se reconhecer integrante. Um exemplo é quando dirige-se à Benvindo pela primeira vez: *Eu quero ficar. Eu preciso seguir com vocês. No momento em que os vi passando por essa cidade eu sabia que era aqui que eu queria estar. Por favor, me deixe ficar, eu posso ser útil. Eu sei dançar, eu sei cantar, eu sei jogar bolinhas. E ainda: O circo é formado por pessoas humildes e generosas. Imaginei que aqui não seria diferente.*

Com cada membro do circo estabelece uma relação diferente, baseada na posição hierárquica que ocupam. As posições se complementam - um líder, um faxineiro, uma sábia, um animal adestrado, um cozinheiro, um palhaço e uma vidente. No espaço de atuação os nichos dos personagens estão dispostos de acordo com essa lógica. O esquema abaixo dispõe os membros de acordo com a ordem de chegada no circo e a posição que ocupam.

⁵ Todos os relatórios estão presentes nos apêndices.



Fig. 6: Organização hierárquica do circo do Sr. Benvindo.

Sr. Benvindo, mentor e líder da trupe, tem em Tita a imagem da irmã falecida. Por isso em poucos momentos é rude ou hostil com ela; Tita ao dirigir-se a ele é respeitosa e polida, atingido-o somente indiretamente por meio das provocações aos outros. Um exemplo disso é quando Tita oferece as chaves e a caixinha de música para Monga, inspirando nela a vontade de libertar-se do galpão e de seus "donos" - Jack e Benvindo - visualizando no mundo exterior um lugar melhor que aquele. Com Matriarca, Alba e Jack se porta de forma equivalente, de igual para igual, sempre ousada nas perguntas, assertivas e interpelações - contesta a Matriarca em seu número de balé em busca de respostas sobre seu passado, toca no tecido de Alba provocando a ira da vidente, afirma a Jack que seu "fígado ressecado" é apenas um pão. Monga, Piro e Silas são tratados por Tita como vítimas das mente de Sir Benvindo; os aborda com mais tato por enxergar neles o instinto selvagem, rude e arisco sempre pronto para atacar.

As características físicas e psicológicas de Tita são visivelmente opostas às dos integrantes do circo. Seu traje sóbrio em tom cinza, a fala e o corpo cotidianos apontam-na como um elemento externo e distante à fantasia. As descrições de Tita corroboram essa assertiva: [...] *mantêm de forma definitiva as alucinações. As alterações alimentares grosseiras sobrepõem-se aos delírios culturalmente inapropriados [...]* *apresentam comportamento arredio. A receptividade dos meus comentários são os piores possíveis, mas são necessários. Devo permanecer cada vez mais firme.*

Aos olhos de Tita, o circo manifesta o passado imaginário por meio das recordações fragmentadas das mentes doentias dos circenses, como se todas as memórias não equivalessem a uma história verdadeira. Ela valora o peso da verdade e dos fatos em detrimento das recordações inventadas. Só ao longo da dramaturgia e do espetáculo e em contato com todos e cada um, Tita liga-se a eles de forma afetuosamente. Quanto mais distante ela se imaginava deles mais se aproximava e se identificava.

De toda maneira Tita sustenta uma postura impositiva desde quando os imita em suas habilidades e afazeres diários até quando os testa para provar a suscetibilidade deles ao mundo externo. Todas suas investidas falham e paulatinamente compreende a interferência desastrosa que vinha causando - *cada dia eu acredito mais que o que acontece nessa comunidade extrapola todas as teorias e justificações; me deixa extasiada, sem vontade alguma de voltar, enleada inelutavelmente nessa tênue cadeia.*

É nesse ponto em que se estabelece um vínculo de interdependência, a relação entre eles não se sustenta mais na ausência de qualquer parte; ninguém é passivo ou ingênuo à convivência conflituosa que mantêm. Benvindo com o seguinte texto a interpela: *Você tem razão ao dizer que este é um lugar aqui não é como os outros. E estes que estão te olhando, já estiveram no mesmo lugar em que você antes. Nós não somos de desperdiçar ninguém sem antes oferecer uma chance. E você terá a sua, mas você precisa provar que de alguma forma você pertence a esse lugar. [...] As palavras têm poder. Tens certeza de que quer ficar?* Desse momento para frente Tita não partirá sem que a transformação seja concretizada, coercivamente ou não. E de outro modo todos eles não poderão eliminá-la, excluí-la, sem que lhe seja dada uma chance. Nesse momento firma-se um *pacto de convivência*, que resulta num ritual de agregação da estrangeira.

O envolvimento se dá ao ponto de Tita deslumbrar-se e renunciar suas escolhas intelectuais por opção à fantasia. O quarto relatório escrito para uma das primeiras versões da dramaturgia do espetáculo confirma o fascínio da pesquisadora por essa organização: *Agora sem sombras posso vê-los arquitetando, colocando em seus lugares tudo o que os faz acreditar, devanear, divagar nesse trilho solto, na selvageria de suas mentes. Inspiram a inquebrantável eternidade, no manejo sensível, em cada detalhe, de suas perpétuas vidas. [...] Compartilham o que de mais íntimo escondem. É aqui que querem permanecer, nesse lar que com todos se completa, são suficientes uns para os outros. [...] Não se entenderiam deslocados daqui. Entenderiam, de sobressalto, nas imensidões ébrias das consciências, nas frestas fugazes de pensamento que evitam;*

pensamentos a que não se expõem. [...]Sou para eles distante e inconscientemente cética à beleza desse constante renascer da ilusão.

3.2) Funções dramatúrgicas e situações dramáticas

O processo criativo-pedagógico no ambiente acadêmico não se dá somente como um exercício prático de linguagem. Sem pensar em um discurso político, filosófico, ideológico o espetáculo vira uma apreciação estética rasa e gratuita. A arte, nesse sentido, é indissociável da política. Dessa forma, construir uma dramaturgia denota pensar os significados emitidos em cada cena na forma de discurso em relação à posição social que ocupamos, e do lugar de onde falamos. Esse exercício de posicionamento nos leva a optar conscientemente por um tema que responde aos nossos ideais artísticos, escolhendo também as estéticas que mais nos servem e aprazem.

Ao longo dos dez meses de elaboração e montagem do espetáculo *Não Alimente os Bichos* não abordamos sistematicamente as matérias teóricas relacionadas à função dramatúrgica, situação dramática, questões que, a meu ver, são fundamentais para a construção de uma visão aprofundada da dramaturgia. Por isso, para esta terceira fase do processo, concentrada na monografia de conclusão de curso, pretendo me deter nas questões dramatúrgicas explicitadas no texto do espetáculo com o auxílio do livro *As duzentas mil situações dramáticas*, de Etienne Souriau⁶ e o texto de Daisi Malhadas, da UNESP/Araraquara, intitulado *Por que Souriau?*.

Como numa cartilha dramatúrgica, Souriau disserta sobre os mecanismos comprovadamente eficazes, dando exemplos práticos de textos dramatúrgicos, para produzir uma situação dramática que se inter-relacione com o "macrocosmo"⁷ da peça. Segundo o modelo de Sourieau existem seis funções dramatúrgicas que seriam "o modo específico de trabalho em situação de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças" (SOURIEAU, 1993). Simplificadamente essas funções são: a força temática orientada que reunida num personagem "expressa o desejo de algo"; o representante do bem desejado que é o personagem ou elemento simbólico para qual o força temática se direciona; o obtentor do bem para onde ou para quem se destinará o bem desejado; o oponente que irá impor resistência à força temática; o árbitro que

⁶ Etienne Souriau (1892 - 1979)- filósofo francês especialista em Estética.

⁷ Para Souriau o universo da obra.

funcionará como um mediador e o adjuvante que reforça uma ou mais das funções anteriores. Nessa configuração podemos pensar que cada personagem do circo do Sr. Benvindo concentra em si uma função dramática que gera uma situação dramática específica.

No momento de organização das cenas foi discutido em grupo a postura de Tita em relação à trupe. Primordialmente duas opções foram desenvolvidas: a pesquisadora Tita, que de maneira dócil adentra o circo e aos poucos encanta-se com o que vivencia; a pesquisadora/psiquiatra Tita que objetiva comprovar suas teorias sobre os doentes psiquiátricos do circo fazendo-o indiscriminadamente. Tanto na estreia do espetáculo, quanto na temporada realizada na Funarte nos dias 29 e 30 de agosto desse ano, as duas opções estiveram efetivamente presentes na cena. Na questão da interpretação, cada vez mais almejo construir uma Tita que desempenhe de forma mais contundente a figura inquiridora, inconveniente, distanciando-se cada vez mais da imagem de heroína sugerida na primeira opção.

Modificar as funções dramáticas significa necessariamente modificar a situação dramática e o discurso. Pensando nesse impasse interpretativo listo abaixo duas possíveis situações dramáticas distintas relativas à mudança da função dramática de Tita e suas respectivas implicações discursivas.

Situação dramática 1

Força temática orientada: representada por Tita, adentra o circo com o desejo de integrar-se à comunidade; desconfiada convive proximamente com eles. No entanto é indiscreta, curiosa e perturba a ordem e o equilíbrio sem motivo aparente. Aos poucos encanta-se pelo circo e decide ficar.

Representante do bem desejado: simbolicamente o ideal de liberdade, sensatez e discernimento.

Obtentor do bem: Nessa situação ela que será salva das mazelas do mundo externo; é quem necessita de auxílio.

Oponente: Tita encontra resistência primeiro em Alba, Matriarca e Jack; ao decorrer do espetáculo Silas e Piro também colocam-se como opositores.

Árbitro: Benvindo. Media a relação da trupe - com a qual convive a bastante tempo e em quem confia - com Tita, a estrangeira dedicada que fisicamente aproxima-se à imagem da irmã e que almeja fazer parte do conjunto.

Esta situação coloca Tita numa função menos acusadora e mais cautelosa. Nessa versão a interpretação de Tita volta-se à garota meiga e pueril inspirada nas personagens Dorothy de *O Mágico de Oz* e Alice em *Alice nos País da Maravilhas*. As perguntas lançadas intencionam se opor pacificamente aos atos e costumes dos integrantes do circo. Aos poucos a curiosidade se torna fascinação e deslumbramento, a dúvida e desconfiança sobre cada integrante, admiração. *Tudo volúvel, finamente maquiado, imperceptível, inebriante [...] Minha boa-fé nesses novos preceitos e minha predileção por estar aqui já me fizeram esquecer o mundo pregresso. “A união te tira da força”*.

Nesse contexto Tita está mais aberta ao diálogo na medida em que a personagem está constantemente suscetível aos outros pela fragilidade que transmite, interrogando-os de maneira prudente e moderada, assumindo uma postura politicamente correta. Na última cena do espetáculo Tita lança mão da ponderação para dar-se em uma tentativa radical de convencimento: *Nada disso existe. Esse circo não tem público. Esse lugar é um terreno abandonado. Vocês vivem aqui há anos, nunca saíram do lugar. [...] o livro que você me deu, Benvindo, está em branco*. A resposta a essa tentativa de Tita, ao invés de finalizar violentamente, mostra a ela o efeito devastador causado em cada um, transferindo para ela o fardo pesado da culpa, fazendo-a atirar-se ao ato redentor de restauração do mundo do Sr. Benvindo. É quase que uma redenção cristã à culpa.

Situação dramática 2

Força temática orientada: ainda concentrada em Tita. No entanto, nesta situação ela exerce uma abordagem mais incisiva e inquiridora. Quase como uma repórter inconveniente, mexe onde não é permitido, atrapalha os números dos artistas.

Representante do bem desejado: o mesmo ideal de liberdade e sensatez.

Obtentor do bem: o bem agora está destinado à trupe. Tita almeja libertá-los da clausura do galpão e da mente doentia do Sr. Benvindo.

Oponente: encontra resistência nos mesmos personagens - em Alba, Matriarca e Jack; ao decorrer do espetáculo Silas e Piro também se colocam como opositores, como um instinto de autoproteção e proteção dos demais membros da família.

Árbitro: Benvindo ainda exerce a função de mediador.

Em oposição à situação anterior, a transformação se processa veementemente pela outra via. A resistência à nova integrante reflete o medo que todos têm de perder

aquilo que tanto preservam - a vida em comunidade - , "o tão incrível, tão maravilhoso, tão fantástico, tão perfeito circo"⁸. Esse discurso é incansavelmente reiterado pelos personagens na maioria das cenas. As investidas principalmente de Jack, Matriarca e Alba pretendem eliminá-la rapidamente. Constantes avisos são dados ao Sr. Benvindo sobre a índole da estrangeira desde as primeiras impressões de Matriarca e Monga sobre Tita, respectivamente: "*O Circo é doce, mas não é mole não. A primeira impressão é a que dá zica. Bem aventurados aqueles que desconhecem o seu destino, porque deles não emana a futura desgraça*"; "*Eu binpito guie egha rique*" (Eu não quero que ela fique). As consequências da interferência de Tita são sentidas enfaticamente a partir da metade do enredo - os números começam a dar errado, os personagens brigam entre si, Monga desiste do seu número de adestramento e posteriormente parte do circo.

Tomando novamente como exemplo a última cena, nesta segunda situação dramática é gerada outra reação na trupe, o ataque imediato à estrangeira, coagindo-a forçosa e violentamente ao silêncio. Nesse caso o processo se inverte; Tita ultrapassa os limites da boa convivência e força-la ou matá-la não resolve o conflito. Esta versão é também uma crítica ao mundo pós-moderno citado no segundo capítulo desta monografia (página X), que sustenta a intolerância como escapismo e supervalorização da figura individual.

De acordo com Everardo Rocha, em seu trabalho sobre a imagem do outro na "civilização ocidental": "existem diversos mecanismos de reforço para o seu estilo de vida através de representações negativas do “outro”" (ROCHA, 1988, p. 8). As inflexões de Tita os contestam pejorativamente quando exemplifica algo aparentemente óbvio: "*Mas isso é um pão*", "*Então sua donzela é invisível?*". E nesse ponto reside o perigo: afirmar pontos de vista categóricos, encerrar as dualidades, projetar e esperar no outro suas próprias ações. A própria forma como foram construídos os personagens confirmam essa prerrogativa - os figurinos, as expressões exageradas, os corpos distorcidos. Com isso propúnhamos evidenciar - exagerando - como o outro desempenha uma prática de vida e organização "absurdas". Por cima dessa questão suscita-se então o aspecto da alteridade dialogando com os ideais do circo e os ideais de Tita. E essa discussão aponta para outra questão: podemos de fato escolher a realidade na qual queremos viver?

⁸ Fala de Benvindo na cena de mudança de praça.

Em suma o espetáculo é uma crítica aos padrões normativos, à opressão do universo real sobre a imaginação, à uniformização das ideias e pontos de vista.

No entanto, ao mesmo tempo em que suscitávamos a presença e interferência do outro na dramaturgia, descumpríamos com as mesmas questões que levantávamos - as decisões impositivas, a falta de trato e generosidade nas sugestões, as discussões infrutíferas que não diziam respeito à cena, a pressa pelas soluções imediatas. Como sugestão da prof^a Nitza e como uma tentativa de organizar o trabalho e a conduta dos atores envolvidos escrevemos conjuntamente o programa da disciplina, listando objetivos gerais e específicos (coletivos e individuais), metodologia, bibliografia, conteúdo e avaliação⁹. Nele elencamos como objetivos primordiais do processo: Construir e manter um *ambiente de trabalho saudável*: crescer junto; definir, treinar e apresentar habilidades técnicas que vão entrar (ou não) no espetáculo conforme *decisão coletiva*. E sobre a avaliação constava: *presença* – nos dias e horários marcados (peso 25); *participação* – execução dos itens e objetivos de participação de acordo com as responsabilidades e funções delegadas (peso 25); *colaboração* – como a participação de cada um afeta o coletivo de maneira que todos darão nota para colaboração individual (peso 25).

Nesse processo coletivo onde nos envolvíamos e brigávamos intensamente por cada palavra, cada significado, cada cena, foi de essencial importância a delicada e primorosa orientação da professora Nitza Tenenblat que, numa orientação imparcial e sensata, conseguiu ao mesmo tempo sanar dúvidas teóricas e práticas, conciliar e apaziguar as calorosas discussões, mediar as conclusões e ensinar-nos a aproveitar intensamente as delícias e percalços de um processo como esse, dando espaço e permitindo que, sozinhos, percebêssemos que a resposta a todos conflitos de qualquer ordem devem ser dados em cena, criativamente!

Hoje visualizo como as relações de alteridade construídas no espetáculo são espelhos das nossas próprias relações dentro do trabalho. Na introdução do livro Concreto em 7 Atos, Francis Wilker comenta sobre as relações dentro do processo criativo: "Como o nosso teatro está construindo relações? como as relações entre nós, no grupo, afetam o teatro que estamos criando?" (WILKER, 2011:21).

Acho que nesse momento estamos caminhando para a compreensão plena dessas questões. Eu mesma, enquanto atriz, sinto-me nesta segunda temporada construindo um

⁹ Programa completo presente nos anexos.

espaço mais harmônico e leve, mesmo que os incômodos não tenham sido completamente quitados. E de fato nunca serão. Haverá sempre uma insegurança, uma desconfiança, um medo por trás disso tudo. Mas acredito firmemente que a base de todo trabalho criativo e toda relação humana é a confiança e a fé que depositamos nos nossos companheiros de ofício, nos nossos companheiros de mundo. "Festejem e comemorem! Pois o encanto como a própria vida dura pouco!" (Senhor Benvindo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esse um ano e meio de pesquisa, convivência e reflexão sobre o espetáculo *Não Alimente os Bichos* pude investir esforço na linguagem que mais me instigava naquele momento - o circo. Experimentar vivamente a relação texto-cena, os ganhos e perdas da transposição do texto dramático em ações; os encaixes, ajustes, adaptações, reformulações, improvisos necessários à manutenção da coerência.

Para fazer uma retrospectiva desse processo fui aos conceitos de processo coletivo e colaborativo que permearam o início das discussões sobre a formatação do processo criativo entre a fase do Pré-projeto de pesquisa e a Diplomação 1. Nesse sentido, por avaliar o processo do espetáculo *Não Alimente os Bichos* como um intermédio entre os dois métodos, nomeei este processo como criação coletiva.

Passando pelos temas estudados - medo, alucinação, sonho, imaginação selvagem - procurei expor o cerne de construção dos personagens do circo, principalmente da personagem Tita percorrendo o percurso desde as referências à sua última forma apresentada nas duas temporadas do espetáculo.

Para compreender esse percurso da personagem, adotei como base o método de Etienne Souriau na avaliação das funções dramáticas e situações dramáticas a fim de esclarecer sua posição em relação ao circo, à dramaturgia e seu posicionamento diante do *outro* - estranho, exótico - procurando adotar escolhas mais refletidas e justificadas sobre Tita.

Compreendo que em um processo como esse precisamos estar sempre atentos, prontos e maleáveis, pois na maioria das vezes, nossos planos se esvaecem em função de demandas, prazos e imprevistos que escapam ao nosso domínio. Aprendi com cada um dos colegas com os quais convivi quase que diariamente durante todos esses meses. Indaguei sobre dúvidas pessoais que, tenho certeza, ainda me acompanharão por toda a vida. Que este trabalho teórico-prático possa se prolongar, continuando a questionar e buscar meios e respostas para nossos anseios e angústias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. **Processo colaborativo - Relato e Reflexão sobre uma experiência de criação**. Cadernos da ELT, São Paulo, número 2, 2004. Disponível em: <http://escolalivredeteatro.blogspot.com.br/2007/05/edio-do-n-0-do-cadernos-da-elt.html>. Acesso em: 14/08/2012.

ARY, Rafael Luiz Maques. **O processo colaborativo na formação de dramaturgos**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, São Paulo. Anais do VI Congresso da ABRACE.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. 389 p.

BONDÍÁ, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência**. Revista Brasileira de educação, Campinas, número 19, 2002, p. 20 - 28. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acesso em: 17/09/2012.

CIRQUEIRA, Nei, WILKER, Francis e SEABRA, Aline (Orgs.). **Concreto em 7 Atos**. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco e Teatro do Concreto, 2011. 264 p.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 471 p.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais dos anos 70**. Itaú Cultural - Próximo Ato Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/silvia_fernandes.pdf Acesso em: 10/06/2012.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010. 238 p.

GONÇALVES, Jean Carlos. **Montagem teatral em discurso: pedagogias e práticas**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso da ABRACE.
HERMANN, Nadja. **Ética, estética e alteridade**. In: TREVISAN, Amarildo Luiz e TOMAZETTI, Elisete M. (Orgs.). Cultura e Alteridade: Confluências. Ijuí, RS, 2006, p. 32 - 40.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **Grotesco: Configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva 162 p.

MALHADAS, Daisi. **Por que Souriau?**. Aletria - Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v.7, 2000. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_dm.pdf. Acesso em: 08/06/2012.

PEREIRA, Otaviano. **Modernidade, pós-modernidade. Afinal, onde estamos?**. Revista Profissão Docente. Uberaba, v.3, n. 7, p. 63 - 74.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. 6^a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 95 p. SOURIAU, Etienne. Duzentas mil situações dramáticas. São Paulo: Ática, 1993. 230p.

SPOLIN, Viola. **Impovisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982, 354 p.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**: A reflexao francesa sobre a diversidade humana. Rio de janeiro: J Zahar, 1993. 194 p.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomas Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

APÊNDICES

1 - Ficha Técnica e Sinopse do Espetáculo



Abaixo de uma decrepita tenda de ilusões, o circo do Sr. Benvindo acontece na solidão silenciosa da noite, impreterivelmente, ainda se não houver que o assista. Formado por uma trupe cuja crença destoa de todas as outras, o circo segue renegando a tudo que a ele desdiz, vivendo na sua perfeição fantasiosa. Novas crenças são jogadas nesse campo de fantasias quando chega ao circo Tita, ávida por pesquisar as opções incomuns da trupe... ou desdizê-las impondo suas crenças. O confronto de dos mundos.
 (texto de Marcos Davi)

2 - Programa da disciplina

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

DISCIPLINA: Diplomação em Interpretação Teatral 1

SEMESTRE: 2/2011

Orientadora: Nitza Tenenblat

Programa

Ementa: Pesquisa e performance artística: execução e desenvolvimento do pré-projeto de encenação elaborado ao longo da disciplina Projeto de Diplomação 1.

Objetivo Geral: Montar um espetáculo com dramaturgia via processo colaborativo para finalização do curso. E brilhar.

Objetivos Específicos Coletivos:

- Arrecadar caixa de giro: R\$ 50/mês/integrante em forma de doação compulsória de agosto a dezembro. O equivalente a R\$2000);
- Arrecadar caixa de giro via festas: Cena Contemporânea e festas no Dept. (Calouradas populares (CEN), Calouradas da UnB e eventos esporádicos do IdA);
- Desenvolver roteiro original;
- Escrever um projeto para a ocupação do espaço oficial a estréia (Solicitação de pauta)
- Buscar apoio técnico do departamento para fornecimento de equipamentos de luz e som para as apresentações fora da UnB.
- Definir, treinar e apresentar habilidades técnicas que vão entrar (ou não) no espetáculo conforme decisão coletiva;
- Encontrar espaço de ensaio que contemple habilidades técnicas;
- Participar ativamente (acompanhar) a construção da cenotécnica do espetáculo;
- Construir e manter um ambiente de trabalho saudável: crescer junto.

Objetivos Específicos Individuais:

- **Ramayana:** Preparar o meu corpo para fazer tecido acrobático, desenvolvendo um trabalho de flexibilidade e musculação. Saber usufruir dessa habilidade juntamente com meu trabalho de interpretação – construção e criação da minha personagem. Contribuir com a criação da dramaturgia. Registrar os processos de treinamento e criação para a construção da personagem. A partir desses registros elaborar um método para alcançar o estado da minha personagem.
- **Karinne:** Assumir a responsabilidade centralizadora da dramaturgia (elaboração do roteiro, escrita das cenas, diálogos e transições) para que o espetáculo seja profundo, utilize mas vá além dos clichês, seja inteligente e divertido. Ser tesoureira do grupo e organizar os eventos para a arrecadação de recursos para a montagem.
- **Rita:** Potencializar e aprimorar habilidades técnicas e corporais no contexto do espetáculo (perna de pau) e desenvolver um repertório gestual que esteja diretamente ligado à deformação corporal da forasteira do espetáculo. Relacionar conceitos como performatividade, identidade transiente, alteridade e estranho inquietante à construção da personalidade da forasteira. Auxiliar e acompanhar a elaboração dos croquis dos figurinos dos personagens junto às turmas de encenação.
- **Diego:** Criar/construir um personagem de extrema complexidade psicológica, desenvolver corporeidade e oralidade singulares coerentes, desenvolver um estudo sistemático sobre a construção do meu personagem, aprender técnicas de ilusionismo, e colaborar ativamente com a dramaturgia.
- **Natasha:** Criar/construir um personagem em que eu tenha prazer de apresentar e me divertir fazendo. Usar a habilidade técnica (ballet) como preparação corporal. Colaborar com aquecimento para o grupo (via ballet). Acompanhar a parte cenotécnica, colaborando com as imagens que tenho para o espetáculo. Colaborar com a produção do espetáculo no que tange à elaboração de projetos.
- **Marcos:** Desenvolver a habilidade técnica acrobática. Experimentar a construção de um personagem sobre a óptica da mímica.
- **Rodrigo:** Aprimorar a técnica do malabarismo e acrobática executando números avançados, inclusive saltos, trabalhar na produção executiva e elaboração de projetos escritos da diplomacia e desempenhar o meu papel no espetáculo e para o espetáculo de acordo com a perspectiva da improvisação (tema da minha monografia) de forma convincente, principalmente para mim.
- **Albert:** Elaborar uma personagem que utilize a linguagem circense intrínseca com aspectos teatrais, buscando uma união entre esses dois elementos. Participar ativamente da construção textual do espetáculo. contribuir com o melhor que eu posso oferecer para o sucesso do grupo.

Conteúdo:

- Circo tradicional; familiar;
- Medo, desconhecido, suspense;
- Esquizofrenia: loucura, realidade X delírio, transtorno psicológico, fobia;
- Freakshow: Crueldade, tortura.
- Grotesco: Atração/repulsão; experiência do público com o espetáculo.
- Maldição

- Otherness: Alteridade, identidade, percepção do outro, orientalismo, colonização da forasteira.

Metodologia:

- Explorações práticas individuais e coletivas das habilidades circenses;
- Ensaios individuais e coletivos;
- Apresentação de seminários expositivos sobre materiais dos conteúdos;

Avaliação:

- Presença – nos dias e horários marcados (peso 25);
- Participação – execução dos itens e objetivos de participação de acordo com as responsabilidades e funções delegadas (peso 25);
- Colaboração – quinzenalmente de forma indireta, como a participação de cada um afeta o coletivo de maneira que todos darão nota para colaboração individual no período (peso 25);
- Seminários (peso 5);
- Construção de personagem – concepção, conceito, matriz corpórea identificável, harmonia do ponto de vista plástico e conceitual do personagem com o todo do espetáculo (peso 20).

Bibliografia:

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 471 p.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**. 2003. 370 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 239 p.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **Grotesco: Configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva 162 p.

MACKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2007. 432 p.

DALPRA JR., Tarcízio. **A Cidade do Circo dos Dias Iguais**. Porto Alegre: Editora da cidade, 2011.

Filmografia:

ILHA DO MEDO. Produção de Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer e Martin Scorsese. São Paulo: Paramount Pictures do Brasil, 2010.

FREAKS. Produção de Tod Browning. EUA: MGM, 1932.

RE-ANIMATOR. Produção de Bob Greenberg, Brian Yuzna, Bruce William Curtis, Charles Donald Storey, Michael Avery. EUA: VTI, 1985.

ALIEN. Produção de Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. EUA: 20th Century Fox, 1979.

O FANTÁSTICO MUNDO DO DR. PARNASUS. Produção de Samuel Hadida, Amy Gilliam, William Vince. São Paulo: Sony Pictures Brasil, 2009.

Seminários:

- Circo tradicional; familiar - Natasha
- Medo, desconhecido, suspense – Marcos
- Esquizofrenia: loucura, realidade X delírio, transtorno psicológico, fobia - Diego
- Freakshow: Crueldade, tortura
- Grotesco: Atração/repulsão; experiência do público com o espetáculo - Karine
- Maldição, profecia – Albert e Ramayana
- Otherness: Alteridade, identidade, percepção do outro, orientalismo, colonização da forasteira - Rita

3 - Relatórios Psiquiátricos de Tita

Relatório 1 – A Chegada

[Estou muitíssimo contente de ter chegado. Depois das observações exaustivas consegui desta vez participar. De fato são muito hábeis e sábios em suas artimanhas e invenções, criaram maneiras e formas incríveis com seus pertences e objetos. A presente observação pertinente ao primeiro relatório psíquico acerca do estudo de caso determina que todos apresentam alto grau de excitabilidade e ambigualmente retraimento social à exterioridade com modos extremos, bizarros e muito graves. Sendo assim é fundamental determinar os primeiros fatores que poderiam prever quando esses atos de retraimento costumam ocorrer. Há muito a fazer nos próximos dias, o importante é estabelecer o método terapêutico condizente com esse grupo social e ajustar-se às atividades rotineiras. Agora tudo verdadeiramente começa].

Relatório 2 – A Organização

Ao tentar estabelecer contato mais próximo com os casos pude constatar o receio de alguns em me receber e me ensinar. Meus estudos deverão daqui em diante concentrar-se em Monga e Silas que por alguma razão detêm desvios sérios e permanentes na fala

inteligível. Todos apresentam características evidentes de isolamento social, embotamento afetivo, comportamento variavelmente esquivo e desconfiado diante de um estranho, relacionados à agudez do quadro psicótico. As relações interpessoais são bastante oscilantes. No entanto, são organizados, disciplinados e extremamente felizes.

No dia de hoje houve comemoração. Lançaram bolhas e balões e festejaram a partida para o que acredito ser uma nova cidade, assim, conclusivamente mantêm de forma definitiva as alucinações. As alterações alimentares grosseiras sobrepõem-se aos delírios culturalmente inapropriados e impossíveis relacionados à capacidade de locomoção coletiva sem deslocamento aparente. Sir Benvindo, especialmente hoje esteve mais agitado que o habitual o que resultou em aumento grupal e excessivo da atividade psicomotora. Um lindo dia, bastante rentável. Lá fora sol forte].

Relatório 3 – Tita Sozinha

[A essa altura já me perdi no tempo, a contagem das horas e dias tornou-se impossível, já sou observada mais do que observo. Assuntos muito óbvios e diretos os incomodam. Por aí que devo permanecer tentando. Tive acesso a Monga e Silas e como imaginava apresentam comportamento arredio. A receptividade dos meus comentários são os piores possíveis, mas são necessários. Devo permanecer cada vez mais firme nas assertivas, ganhar um pouco mais de espaço e ter mais cautela ao esconder meus pertences e vasculhar os dos demais. Mais atenção, mais atenção.

Cada dia mais eu acredito que todos estão percebendo o que acontece na comunidade. Alguns permanecem muito irritados, mas mesmo assim não teriam coragem de me abordar. Fico temerosa em insistir demasiadamente. Preciso mudar de plano. Hoje será minha última tentativa do método de interpelação cognitiva. Devo tentar de toda maneira conseguir convencê-los de apresentar-me nos próximos dias, isso me daria mais tempo e os acalmaria, não correria o risco de partir antes da hora.

Mesmo se tudo der errado não estou preparada abortar o estudo. Ainda insistirei em aproximar-me da Monga, ela é potencialmente carinhosa, amigável e dócil se for acariciada apesar do humor deprimido e das incongruências nas respostas emocionais. Comigo é a mais meiga e afável. Mesmo hostilizada não posso fugir agora, muito menos ficar acuada, isso demonstraria insegurança e falta de vontade de ficar. Mesmo executando alguns números ainda têm dúvidas sobre mim, acho que devia ter sido mais precavida e menos incisiva nos primeiros dias. Já não sei como evitar para que não achem meus pertences, vou acabar precisando me desfazer de alguns deles. O pior de tudo é que já não posso ausentar-me daqui, correria o risco de tudo acabar. E se pudesse eu mesma ir em busca de outra praça? Amanhã ou depois deve ser o dia. Poderia pegar um tanto de sol, alimentar-me devidamente, resguardar com seguranças os últimos relatos... Será preciso amanhecer primeiro que todos].

Relatório 3 (versão 2)

[A essa altura já me perdi no tempo, a contagem das horas e dias tornou-se desnecessária, já sou observada mais do que observo. Tive acesso a Monga e Silas e como imaginava apresentam comportamento arredio. A receptividade dos meus comentários são os piores possíveis, mas mesmo sendo provocados ainda me deixam ficar. Com mais firmeza nas assertivas, ganharei mais de espaço. Fico temerosa em insistir demasiadamente. Por isso hoje será minha última tentativa do método de interpelação cognitiva. Devo conseguir convencê-los de apresentar-me nos próximos dias, isso me daria mais tempo e os acalmaria, não correria o risco de partir antes da hora. Cada dia eu acredito mais que o que acontece nessa comunidade extrapola todas as teorias e justificações; me deixa extasiada, sem vontade alguma de voltar, enleada inelutavelmente nessa tênue cadeia.

Mesmo se tudo der errado não estou preparada para partir. Todos se protegeriam de qualquer adversidade que pudesse os acometer; jamais abandonariam uns aos outros. É a prova mais contundente de que uma comunidade pode viver em perfeita harmonia, compartilhando e dividindo todos os ganhos e privações. Ainda insistirei em aproximar-me da Monga, ela é potencialmente carinhosa, amigável e dócil se for acariciada, apesar do humor deprimido e das incongruências nas respostas emocionais. Comigo é a mais meiga e afável, toma minha atenção amavelmente pedindo apenas que seja retribuída. Mesmo sendo hostilizada não posso fugir agora, muito menos ficar acuada, isso demonstraria insegurança e falta de vontade de ficar. Mesmo executando alguns números ainda têm dúvidas sobre mim, acho que devia ter sido mais precavida e menos incisiva nos primeiros dias. Já não sei como evitar para que não achem meus pertences, vou acabar precisando me desfazer de alguns deles. O pior de tudo é que já não consigo ausentar-me daqui, correria o risco de tudo acabar. E se pudesse eu mesma ir em busca de outra praça? Amanhã ou depois deve ser o dia. Poderia pegar um tanto de sol, alimentar-me devidamente, resguardar com seguranças os últimos relatos... Será preciso amanhecer primeiro que todos].

Relatório 4 – O Encantamento

[Flores desbotadas pelo longo tempo, a poderosa mágica desvelada. Os cortes a que sobreviveram misteriosamente; o feitiço dos objetos. Tudo volúvel, finalmente maquiado, imperceptível, inebriante. Agora sem sombras posso vê-los arquitetando, colocando em seus lugares tudo o que os faz acreditar, devanear, divagar nesse trilho solto, na selvageria de suas mentes. Inspiram a inquebrantável eternidade, no manejo sensível, em cada detalhe, de suas perpétuas vidas. É a sensação de estar em casa, os ajustes afetuosos das fantasias, o espírito renovado pela certeza do conforto dessa mesma vida. Compartilham o que de mais íntimo escondem. É aqui que querem

permanecer, nesse lar que com todos se completa, são suficientes uns para os outros. Não ouvem sequer um suspiro da exterioridade. Uma fagulha de perturbação e inquietude. Não se entenderiam deslocados daqui. Entenderiam, de sobressalto, nas imensidões ébrias das consciências, nas frestas fugazes de pensamento que evitam; pensamentos a que não se expõem. São sagazes, precisos nas arrumações. Dão conta para que cada pedrinha, cada pétala esteja servindo a quem precisa. Sem dúvida vão evitar que eu veja de perto, que toque ou me aproxime. Sou para eles distante e inconscientemente cética à beleza desse constante renascer da ilusão].

Relatório 5 – Paradoxal

Tudo vai melhor do que o esperado. Muitos já aceitam e não me contestam ou retrucam. É minha grande oportunidade de me agregar definitivamente. Minha boa-fé nesses novos preceitos e minha predileção por estar aqui já me fizeram esquecer o mundo pregresso. “A união te tira da força”.

4 - Imagens de referência para personagem Tita



